Fundación Sin Fines de Lucro
Declarada de interés especial por la Legislatura del Gobierno de la Ciudad

www.cineclubnucleo.com.ar

Exhibición n° 6708 Lunes 14 de agosto de 2006
Temporada n° 53 **Cine COSMOS**

LA CICATRIZ (*Hollow Triumph,* EEUU-1948). *Dirección*: STEVE SEKELY. *Argumento*: novela de Murray Forbes. *Guión*: Daniel Fuchs. *Fotografía*: John Alton. *Música*: Sol Kaplan. *Dirección artística*: Frank Darlauf, Edward L. Ilou. *Decorados*: Armor Marlowe, Clarence Steensen. *Montaje*: Fred Allen. *Asistente de dirección*: Emmett Emerson. *Sonido*: Leon Becker, Hugh McDowell. *Vestuario*: Kay Nelson. *Peinados*: Merle Reeves, Joan St. Oegger. *Maquillaje*: Ern Westmore, Frank Westmore. *Elenco*: Paul Henreid (John Muller / Dr. Victor Bartok), Joan Bennett (Evelyn Hahn), Edward Franz (Frederick Muller), Leslie Brooks (Virginia Taylor), John Qualen (Swangron), Mabel Paige, Charles Arnt, Herbert Rudley, George Chandler, Sid Tomack, Alvin Hammer, Ann Staunton, Paul E. Burns, Morgan Farley, Charles Trowbridge, Robert Ben Ali, Ray Bennett, Jeanne Blackford, Lulu Mae Bohrman, Henry Brandon, Steve Carruthers, Cliff Clark, Dulcie Day, Sayre Dearing, Catherine Doucet, Eddie Dunn, Joaquín Elizondo, Franklyn Farnum, Sam Finn, Cay Forrester, Joel Friedkin, Thomas Browne Henry, Jack Webb. *Productor*: Paul Henreid. *Productor ejecutivo*: Brian Foy. *Supervisor de producción*: James T. Vaughn. *Productora*: Eagle-Lion Films Inc. *Duración original:* 83'.

El film

I. A comienzos de 1998 se editó por primera vez en Estados Unidos, en VHS, **La cicatriz**, un *film noir* que la productora Eagle-Lion realizó en 1948. Muchos estudiosos hicieron entonces un descubrimiento que los cinéfilos argentinos ya habían hecho hace años: gracias a coleccionistas como Alfredo Li Gotti, **La cicatriz** circulaba desde décadas antes por los cineclubes porteños.

Como varios otros títulos de la serie negra que la productora Eagle-Lion produjo a fines de la década del 40 por iniciativa del ejecutivo Brian Foy, **La cicatriz** es de una calidad excepcional y además ejemplifica la poderosa influencia cinematográfica del Imperio Austrohúngaro, cuna del realizador Steve Sekely, del fotógrafo John Alton y del actor Paul Henreid. Aunque habrá quien prefiera recordarlo como el galán de **La extraña pasajera** (*Now, Voyager*, Irving Rapper-1942), Henreid alcanzó la inmortalidad por interpretar en **Casablanca** a Victor Laszlo, el líder de la resistencia que comparte a Ingrid Bergman con Humphrey Bogart y depende de él para escapar de los nazis. Quizá como un guiño a ese rol consagratorio, Henreid bautizó "Victor Bartok" a uno de los dos personajes que interpreta en **La cicatriz**, aportando otro toque húngaro a la historia.

El otro personaje de Henreid en el film es su protagonista, John Muller, un maleante con *background* universitario y afición a la psicología. Como otros films de la Eagle-Lion, **La cicatriz** empieza en la cárcel e introduce a su personaje principal por medio de un narrador en off. Muller acaba de cumplir su condena, se reúne con antiguos colegas e impulsa un golpe audaz a un garito, propiedad de un gángster importante. Implacable, el gángster hace perseguir y eliminar a todos los miembros de la banda de Muller, quien, mientras tanto, se refugia en el anonimato de un empleo oscuro. Un día descubre providencialmente que tiene un sosías en la persona de Victor Bartok, exitoso psicoanalista: el único rasgo que los diferencia es una cicatriz en la mejilla. Sabiéndose acorralado, Muller decide matar a Bartok y asumir su identidad, sin calcular que, en el cine de influencia europea, el destino no suele jugar a favor de tales decisiones.

(¡Cuidado! ¡No lea lo siguiente hasta después de la función!)

II. Es conocida la relevancia que tuvo el director de fotografía John Alton en la consolidación de la imagen del género negro. Alton, que pasó varios años de su larguísima vida en Argentina e hizo aquí sus primeros milagros con el blanco y negro, fue tan autor de los films que fotografió como sus respectivos directores, productores o guionistas, imprimiendo un estilo que desplegó todo su potencial dentro de los confines

del *film noir*. Ese estilo se vincula fácilmente con el expresionismo pero contuvo además una particular manera de valorar la incidencia de la luz artificial, de enriquecer la composición de cada plano con sombras que aportaban clima pero que además "vestían" el decorado y ayudaban a ocultar la modestia de los presupuestos. Aunque ganó un Oscar por la fotografía en colores del ballet final de **Sinfonía de París** (*An American in Paris*, Vincente Minnelli-1951), Alton no duró mucho tiempo en los grandes estudios y se encontró trabajando pronto en el cine independiente de clase B, donde terminó por aportar lo mejor de su obra. Parece que era expeditivo y sumamente económico, y que con un par de faroles sabía cómo proporcionar el *look* de una producción estándar a un film de costo minúsculo. Esa velocidad le complicó la vida con los sindicatos de los estudios pero lo volvió invalorable para los productores que trabajaban por su cuenta y con poco dinero.

En **La cicatriz** la presencia de Alton es fundamental, porque, como en muchos films de Sam Fuller, la superficie de la trama desafía constantemente la suspensión de la incredulidad para priorizar el impacto de determinadas situaciones emotivas. La riqueza de la imagen de Alton cubre en este caso ya no sólo los posibles vacíos escenográficos sino también los dramáticos: para este film casi exclusivamente nocturno, cuyo tema gira alrededor de un hombre que vive para sí mismo, asume la identidad de otro y finalmente quiere recuperar la propia, Alton se vale de cada plano para potenciar la subjetividad del protagonista e incrementar así la impresión de pesadilla culpable que se va imprimiendo en el cerebro del espectador. Subrayando la importancia del otro sobre la apariencia propia, la cámara toma el punto de vista de Muller –escamoteando su imagen al espectador- las dos veces que ingresa en la oficina de Bartok y finge ser éste, engañando incluso a su secretaria-amante (Joan Bennett). En cambio, lo mantiene en cuadro lo más expuesto posible en una escena magistral y prácticamente muda, en la que Muller, oculto tras un modesto bigote, se ve obligado a cargar nafta y revisar el automóvil de los dos pistoleros que lo buscan para matarlo y pueden reconocerlo en cualquier momento. Sobre el final, Muller abofetea a Joan Bennett y la cámara toma –por única vez- el punto de vista de ella en una subjetiva dinámica, que recibe el golpe y a la vez revela fugazmente a Muller desencajado por la ira, convertido en un monstruo de egoísmo y furia. Esa explosión es importante porque resulta benéfica: Muller comprende que va a perder a Bennett y retrocede para recuperarla con una promesa que implica una transformación interior y real, superadora de la otra transformación, sólo aparente, lograda con el cambio de identidad. Después de esa promesa, Muller deja de fingirse Bartok pero pronto descubre que ya no puede volver a ser Muller. Es muy adecuado que al final, el pobre Paul Henreid quede reducido a un cuerpo anónimo, pisoteado por una multitud que no repara en su presencia.

III. En la escena del asalto inicial al garito la luz ingresa de manera explícita al relato porque el éxito del plan depende de que uno de los cómplices de Muller la apague a tiempo para permitir la fuga de todos. El sitio tiene, desde el principio, un carácter ominoso particular porque está iluminado con lámparas bajas, próximas a las mesas de juego, que le permiten a Alton dejar en sombras el tercio superior de todos los planos de esa escena. Cumplido el robo, la luz no se apaga a tiempo y son de una tensión indescriptible esos instantes de demora, mientras Muller contempla impotente las lámparas del lugar y procura mantener el control de una situación que se le va de las manos.

Alton deja otras marcas de autor en el film. Iluminando siempre con un preciso sentido del espacio, el fotógrafo logra que cada decorado tenga su peso particular y les agrega dimensión fingiendo, por ejemplo, la presencia de la calle tras una ventana, con la luz de los faros de un automóvil que pasa, o la de un farol que se cuela en ese interior y lo llena de sombras. De hecho, Alton parece especialmente empecinado en incluir las fuentes de luz de cada plano como un elemento fuerte de la composición: todo tipo de lámparas, tubos, neones y veladores entran en cuadro como si fueran la rúbrica del fotógrafo, así como lo es también su manera de utilizar los espejos (la imagen especular es, obviamente, crucial en este film) y sobre todo de las persianas: todo el mundo tiene persianas rebatibles en las películas que ilumina Alton.

Es posible que en esta oda a John Alton vaya implícita cierta injusticia para con el realizador Steve Sekely, pero lo cierto es que sus méritos como narrador son más difíciles de evaluar porque la mayor parte de su filmografía es inconseguible. Es más sencillo hablar de la influencia de Alton, o incluso de la de Paul Henreid, que además produjo el film, demostrando inquietudes que más adelante lo llevarían a la realización. De todas maneras, **La cicatriz** está tan llena de ideas que Sekely merece un voto de confianza. El asesinato de Bartok, indicado por la radio que deja de funcionar y la palabra *Stop* en la bandera de un semáforo, es un ejemplo de excelente cine, pero hay

una idea, en particular, que impresiona por prematura ya que reapareció asimilada (al menos de manera notoria) recién dos décadas después. Cuando Muller, convertido en Bartok, sale de su consultorio y descubre inesperadamente a su hermano en la sala de espera, el impacto aparece representado por cuatro tomas sucesivas, muy breves (unos dieciséis fotogramas cada una), que van aproximándose a su rostro. El efecto es extraño y supera al que podría haberse logrado con un simple *travelling*, porque el movimiento es virtual: no está en ninguno de los planos pero aparece "fabricado" por el montaje sucesivo de los cuatro. El recurso fue utilizado notoriamente por Steven Spielberg, primero hacia el rostro de Dennis Weaver en **Reto a muerte** (*Duel*, 1971) y después hacia el de Roy Scheider en **Tiburón** (*Jaws*, 1975), en ambos casos con la intención de concentrar una gran tensión.

También deben señalarse como un típico aporte de Alton los primeros planos femeninos que, a falta de luz artificial visible, resaltan audazmente el brillo de los ojos casi hasta el límite de lo aceptable. A propósito de las mujeres en el film, habría que decir además que Sekely-Alton-Henreid y el guionista Fuchs aprovecharon la relativa impunidad de la clase B para hacer su película un poco más audaz de que la época permitía. En cuanto sale de la cárcel, Muller es recibido por sus cómplices con una señorita cuya expresión no deja dudas respecto a la naturaleza de sus servicios. Después, tampoco hay dudas de que Bennett se acuesta con Bartok, así como luego lo hace con Muller, sin que ello la degrade moralmente como personaje, como solía pasar en el cine de Hollywood en ese entonces. En ese sentido, la escena más sugestiva es aquella en que Muller descubre con alegría que la novia de Bartok no es una gorda aburrida sino una rubia espectacular (Leslie Brooks) de la que podrá gozar con la misma impunidad con la que goza de sus otros bienes.

Fernando Martín Peña

Usted puede confirmar la película de la próxima exhibición llamando al 48254102, o escribiendo a nucleosocios@argentina.com
Todas las películas que se exhiben deben considerarse **Prohibidas para menores de 18 años.**